

*Kratje, Julia*

## Cine argentino e imágenes de la sexualidad de las mujeres en la cultura contemporánea

---

### III Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género

*25 al 27 de septiembre de 2013*

*Cita sugerida:*

*Kratje, J. (2013). Cine argentino e imágenes de la sexualidad de las mujeres en la cultura contemporánea. III Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, 25 al 27 de septiembre de 2013, La Plata, Argentina. Desde Cecilia Grierson hasta los debates actuales. En Memoria Académica. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3431/ev.3431.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3431/ev.3431.pdf)*

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

### **III Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos**

**Título del trabajo:** Cine argentino e imágenes de la sexualidad de las mujeres en la cultura contemporánea

**Nombre:** Julia Kratje

**Afiliación institucional:** Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (IIEGE-FFyL-UBA/CONICET)

**Eje temático 7:** Comunicación y género

**Palabras clave:** Cine argentino - género - cultura visual

#### **1. Introducción<sup>1</sup>**

En este trabajo nos interesa focalizar la conformación de las relaciones de género a nivel de los cuerpos, el ejercicio de la sexualidad y el deseo de las mujeres, a partir del análisis de tres películas distintivas de diferentes instancias estéticas del cine argentino: *La casa del ángel* (1956) de Leopoldo Torre Nilsson, *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg y *La niña santa* (2004) de Lucrecia Martel. Dichos films posibilitan explorar modalidades cinematográficas de escenificar las figuraciones de la corporalidad y la sexualidad definidas por las formas de representación que organizan el “sistema de la mirada” (Mulvey, 1975). El análisis procura tener en cuenta las reflexiones acerca del proceso contemporáneo de “hegemonía generizada” (Laudano, 2010) que regula la distribución de los espacios socioculturales. Para ello, en primer lugar, indicamos las principales hipótesis y supuestos que guían la indagación, a la luz de la perspectiva teórica y metodológica adoptada. En segundo lugar, señalamos la fundamentación del interés de estudiar el cine desde perspectivas feministas y de género. Por último, mencionamos algunas consideraciones relacionadas con las conclusiones de la investigación.

#### **2. La inscripción cinematográfica de la mirada**

El trabajo toma como punto de partida la observación de que la polaridad masculino/femenino, en intersección con identidades de clase, de raza y posiciones de género, atraviesa los espacios significativos de la modernidad, es decir, aquellos relacionados con el ocio, el consumo de medios masivos, la esfera artística y la industria del espectáculo.

En este marco, los cuerpos femeninos son el *locus* de la forma ideológica que ordena la economía de la sexualidad, produciendo efectos sobre la vivencia corporal y sexual de las mujeres cuando son percibidas como receptoras de miradas intrusas, balbuceos humillantes o ataques explícitos, sea en la vía pública, el ámbito privado, la esfera laboral o la intimidad. De manera creciente desde la segunda mitad del siglo XX, la incursión de las mujeres en esferas sociales ocupadas tradicionalmente por varones produjo transformaciones en los modos de pensar, en las formas de

---

<sup>1</sup> El objetivo de esta ponencia es presentar los lineamientos centrales de una investigación desarrollada para la maestría en el campo de la Sociología de la Cultura (IDAES-UNSAM), acerca de las figuraciones filmicas del cuerpo y de la sexualidad de mujeres en el cine argentino.

sensibilidad y en la distribución desigual de bienes y poderes materiales, simbólicos y eróticos (Fernández, 2010).

A partir de esta focalización, que permite trazar un mapa sexualizado de los espacios sociales, teniendo en cuenta los matices del tiempo y las batallas culturales por el sentido de las prácticas, con especial atención a la esfera del ocio, del llamado tiempo libre y del espectáculo, la ficción cinematográfica como espacio moderno de inscripción de la mirada constituye un material de estudio cultural-visual valioso para la crítica interpretativa de la sociedad, ya que a diferencia de los límites del mundo real, el cine suele abrir un territorio de experimentación formal que puede transgredir o sustraerse de ciertas normas sociales.

El cine –ya sea entendido como industria cultural, arte de masas o dispositivo socio-tecnológico– resulta un material ineludible a los fines de analizar la narrativización del cuerpo de las mujeres como arena de conflictos de género. Por esta razón, desde un cruce interdisciplinario entre los enfoques feministas y los estudios cinematográficos, atravesados por la perspectiva de la Sociología de la Cultura, indagamos sobre el proceso de figuración de diversas dimensiones del cuerpo y de la sexualidad de las mujeres que ponen en tensión los límites de la división moderna de esferas en torno a la demarcación de lo público y lo privado. El fin es examinar los alcances de la ficción cinematográfica en la elaboración de posiciones de identificación de la experiencia más allá de la feminidad tradicional (basada en la pasividad, la indefensión, el papel de víctima) y explorar aquellos indicios que permitan vislumbrar rasgos de época referidos a los cuerpos en tanto sitio del deseo sexual de las mujeres.

Desde una concepción de la sexualidad que repara en la tensión entre peligro y placer –esto es: entre la violencia y la coacción, manifestadas en la violación, el incesto forzado y la explotación, además de las formas cotidianas de denigración, y la exploración del cuerpo, la sensualidad, la curiosidad y la intimidad (Vance, 1989)–, estudiamos algunos modos cinematográficos de emergencia de una sexualidad activa y diversa, bajo la premisa de que la denuncia de la violencia sexual en la representación no debería obturar el debate acerca de la sexualidad de las mujeres como un terreno de placer y actuación.

Exploramos, entonces, el modo en que operan los significantes específicamente cinematográficos, así como también los elementos de la estructura narrativa, los personajes y la trama de las películas, mediante un trabajo interpretativo que, en su propio movimiento, participa de la elaboración de los significados, a sabiendas de que los textos son un campo de disputa de la producción semiótica (Arfuch, 1996).

Con respecto al desarrollo teórico de la crítica cinematográfica feminista, comenzamos el recorrido por las políticas de la mirada que enfocan el problema de “hacer visible lo invisible” (central para la teoría feminista del cine), entrelazadas con el enfoque psicoanalítico y marxista propuesto en el ensayo pionero de Laura Mulvey sobre “El placer visual y el cine narrativo” (1975), que busca demostrar la manera en que el inconsciente de la sociedad patriarcal estructura la forma del cine, e introduce el interrogante por la posibilidad de concebir un nuevo lenguaje del deseo.

Mulvey sostiene que la posición del espectador, activa y voyeurista, se inscribe como “masculina” y que, por medio de ciertos dispositivos narrativos y cinematográficos, el cuerpo de la mujer aparece como el “otro” erótico, espectacular y exhibi-

cionista, destinado a que el protagonista en la pantalla pueda ocupar el rol activo de hacer avanzar la trama. El espectáculo, de esta manera, es ofrecido a la mirada activa del espectador, al mismo tiempo que se divide en elementos activos y pasivos de acuerdo con las connotaciones referidas a la masculinidad y la feminidad socialmente establecidas.

Otra referencia clave es la noción, propuesta por Teresa de Lauretis, del cine como «tecnología de género», es decir, como conjunto de efectos producidos sobre los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales. Retomando los planteos de Mulvey, de Lauretis señala: “La mirada de la cámara enmarca a la mujer como ícono u objeto de la mirada: imagen hecha para que el espectador, cuya mirada está apoyada por la del personaje masculino, la mire. Este último no sólo controla los acontecimientos y la acción narrativa, sino que es ‘el soporte’ de la mirada del espectador” (de Lauretis, 1992: 220-221).

Las dos posturas del deseo, tanto la activa como la pasiva (deseo del otro y deseo de ser deseado por el otro), constituyen un mecanismo por el cual la narración cinematográfica provoca el consentimiento y persuade a las mujeres a favor de la feminidad, mediante una identificación doble, “un plus de placer que producen las propias espectadoras en beneficio del cine y de la sociedad”, dice de Lauretis (1992: 227).

La teoría feminista del cine concibe al espectador como un concepto generizado. Tanto en los escritos críticos como en las películas, la exploración de la condición de espectadora permite analizar la articulación de diversas modalidades de ver cine. Así, el espacio simbólico y visual de un film está organizado de manera tal de dirigirse a su espectador/a como mujer, sin importar quiénes efectivamente miran el film, cuando los puntos de identificación (las acciones, los gestos, el cuerpo, la mirada, el espacio, la temporalidad y los ritmos de la percepción) que definen el horizonte de significados disponibles se conciben en tanto identificadores de las mujeres, de lo femenino o de una posición feminista.

### **3. Aproximación al análisis de los films**

A partir de la conformación de la mirada que construye al cuerpo femenino en espectáculo fetichizado, nos preguntamos ¿bajo qué condiciones las mujeres pueden emerger como *sujetos deseantes*?

Con este proyecto, analizamos los films *La casa del ángel* (1956) de Leopoldo Torre Nilsson, *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg y *La niña santa* (2004) de Lucrecia Martel, a los fines de detectar indicios para comprender de qué manera las poéticas vinculadas al universo figurativo de la ficción cinematográfica ponen en escena diversas formas de representación del cuerpo y de la sexualidad de las mujeres, a la vez que exhiben, en la producción de lo real, su conexión con trazos del presente.

La Plata, FAHCE-UNLP, 25 al 27 de septiembre de 2013

sitio web: <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/iii-2013> - ISSN: 2250-5695

En cuanto a *La casa del ángel*<sup>2</sup>, se trata de un film que se puede considerar como un fenómeno inaugural del nexo entre la mirada feminista en el ámbito cinematográfico nacional y la emergencia de un cine de poética vanguardista. El análisis de la película permite dar cuenta de una ruptura cinematográfica y temática con respecto al llamado “modelo tradicional”, “modelo del sentimiento” o “modelo optimista” (España, 2005; Berardi, 2006) que caracteriza al cine de las décadas precedentes, que ofrece una visión del mundo coherente y tranquilizadora, un optimismo sentimental, un triunfo de la familia a expensas de las mujeres (en el período clásico —que coincide con el desarrollo del cine industrial— las comedias o los melodramas lacrimógenos pivotaban entre las figuras de madres abnegadas, *femmes fatales* o prostitutas).

En relación con *Camila*<sup>3</sup>, reparando en el contexto de aparición de la segunda ola del movimiento de las mujeres y sus repercusiones locales, la película representa un momento clave en la historización del vínculo entre cine y feminismo en la Argentina. El film pone en primer plano la figura feminista de la transgresión de los condicionamientos represivos del patriarcado, manifestados en la Religión, las Costumbres y la Ley; transgresión que es ejercida por un tipo anacrónico de mujer moderna.

---

<sup>2</sup> *La casa del ángel* narra la historia de Ana, una joven porteña de clase alta, que vive hacia mediados de la década de 1920 en una residencia del barrio de Belgrano, conocida como “la casa del ángel” debido a una escultura de yeso ubicada en la terraza. El despertar adolescente de su curiosidad sexual, obturado por las convenciones morales de una familia acaudalada; el estricto puritanismo religioso que encarna la madre y la actividad política del padre, representante de las fuerzas conservadoras nacionales, trazan las condiciones que la arrastran hacia una situación traumática que, llevada como un estigma, le provoca el confinamiento definitivo: Ana conoce a Pablo Aguirre, un político correligionario del padre, y se enamora de él. Aguirre, tras haber sido objeto de una ofensa *ad hominem* en el parlamento, decide invocar —extemporáneamente— el código de caballeros y desafiar a duelo a su oponente. Rompiendo el juramento que le había hecho a la madre de Ana, el padre ofrece al diputado Aguirre el jardín de su casa para que éste obre en defensa de su honor y del partido. La noche previa, Aguirre viola a Ana bajo el virtual consentimiento del padre, que lo estimula a descansar en la buhardilla. Muchos años después, ella continúa viviendo con su padre y recibe, cada viernes, la visita de Aguirre.

<sup>3</sup> La adaptación del guión de Camila remite a la tragedia histórica que se remonta a 1847, en tiempos del gobierno de la denominada “Santa Federación” de Juan Manuel de Rosas. Camila O’Gorman nace en 1828 en el seno de una familia de ascendencia irlandesa y francesa; su padre, Adolfo O’Gorman y Périchon de Vandeuil, y su madre, Juquina Ximénez y Pinto, son de adscripción política federales y se cuentan entre las estirpes acomodadas de Buenos Aires. Camila se enamora de Uladislao Gutiérrez, un jesuita de veintitrés años, cuando en 1846 llega a Buenos Aires tras haber sido designado párroco en la iglesia Nuestra Señora del Socorro. Uladislao y Camila mantienen un secreto romance, hasta que el 11 de diciembre de 1847 deciden huir a Goya, provincia de Corrientes. La noche del 16 de junio de 1848 son delatados. Rosas resuelve dar un “castigo ejemplar”: Camila y Uladislao resultan capturados, apresados en Santos Lugares y fusilados el 18 de agosto de 1848. Como Camila está embarazada, se le hace beber un litro de agua bendita momentos antes de la ejecución, a modo de bautismo anticipado. Por orden del coronel a cargo de la cárcel, son enterrados juntos en un cajón donde se guardaba el armamento. Según los documentos de la época, la sentencia adquirió perfiles dramáticos debido a que fue la primera vez en la Argentina que una mujer sufría la pena de muerte.

Con respecto a *La niña santa*<sup>4</sup>, perteneciente al fenómeno de renovación estética y temática llamado Nuevo Cine Argentino que se perfila hacia mediados de los '90, se pone en escena una crítica cinematográfica de la percepción que permite examinar el conflicto entre deseo y creencia, misticismo y sexualidad. Sus características enunciativas, retóricas y temáticas cancelan en gran medida la posibilidad de realizar lecturas moralizantes o alegóricas (como sí es posible en el film de Bemberg, que presenta una alegoría de la dictadura), multiplicando el juego de las interpretaciones alrededor de la fluctuación de la sexualidad, que se coloca en los márgenes de los tabúes socioculturales.

#### 4. Lecturas comparativas

En las líneas que siguen, presentamos algunas de las consideraciones de índole sociocultural que se pueden señalar a partir del análisis contrastivo de los films. Nos referimos básicamente a cuatro puntos:

En primer lugar, prestando especial atención a la interacción entre imagen y sonido, se puede observar una dislocación y un enrarecimiento desde el punto de vista de las poéticas cinematográficas y de los temas: *La casa del ángel* presenta una puesta en escena moderna, inscripta en la tendencia del cine de autor; *Camila*, una búsqueda de desestabilización de la representación de las mujeres como subordinadas y víctimas, a partir de una autoafirmación feminista; *La niña santa*, una distorsión del entramado de la percepción, gracias a una narrativa elíptica y a la puesta en primer plano de la ambivalencia del sentido.

En segundo lugar, los films habilitan la exploración de formas cinematográficas feministas o al menos con personajes femeninos fuertemente articulados en torno a la subjetividad deseante de las mujeres. Las narraciones de las relaciones de género, que conjugan poder y placer, difícilmente pueden encasillarse en los horizontes representacionales del cine predominante. Se trata, en este punto, de reparar en una dimensión que siempre está latente pero tiende a ser reprimida en la representación canónica: la de los conflictos comprometidos en la transformación de la esfera de la sensibilidad a partir de los procesos de figuración de las mujeres como sujetos sociales deseantes.

En tercer lugar, es posible identificar la producción cinematográfica de nuevas subjetividades, que instituyen nuevos sentidos y redefinen posicionamientos socioculturales y psíquicos. A partir de los films analizados se puede señalar: a) el desplazamiento de la maternidad como eje rector de la vida de las mujeres; b) el pasaje de

---

<sup>4</sup> *La niña santa* comienza con las disquisiciones de las primas Amalia y Josefina acerca de las doctrinas del catolicismo y de su misión dentro del plan divino, cuando después de los ensayos de coro las jóvenes se reúnen en la iglesia para discutir temas doctrinarios. Amalia vive con su madre Helena y su tío Freddy en el hotel Termas, de Salta, sede de un congreso de otorrinolaringología. Amalia presencia entre una multitud que colma la calle una demostración musical de *thereminvox*. Uno de los médicos del congreso, el Dr. Jano, se acerca por detrás a Amalia y apoya sus genitales sobre ella; al darse vuelta, luego de algunos segundos de desconcierto, la joven alcanza a divisar el rostro del personaje e interpreta dicho episodio de abuso como un arrebató místico, una señal divina. Durante días, Amalia se dedica a espiar a Jano, sin que éste pueda advertir su presencia, aunque sí la de Helena, a quien en su adolescencia había admirado por ser una gran nadadora. Recién cerca del final de la película, Jano se entera de que Amalia vive en el hotel y es la hija de Helena, con quien había entablado una relación de mutua seducción. Hacia el desenlace, el mundo del médico de provincia, casado y con hijos, parecería desplomarse, luego de quedar atrapado por la búsqueda vocacional de Amalia.

la heteronomía a la autonomía, tanto económica como erótica, que propicia una nueva dilucidación de las instancias de actividad y pasividad, así como de los objetos y sujetos del deseo; c) la puesta en crisis de los contratos explícitos e implícitos que definen aquello que se percibe como parte de la norma o convención.

Por último, se puede señalar también que, más allá de la reducción a la lógica fálica que subraya el predominio de una posición masculina de la mirada, el análisis fílmico de los procesos de identificación exige una crítica de la rigidez de los dualismos, ya que las imágenes se vinculan con valores semánticos, sociales, afectos y fantasías. En este sentido, la hipótesis de una instancia feminista de expectación –siguiendo los planteos de la crítica feminista de cine– radicaría en la posibilidad de que los/as espectadores/as puedan experimentar placer a partir de su identificación con posiciones de afirmación del deseo contradictorio de las mujeres.

## **5. Consideraciones finales: La cultura visual y los problemas de género**

Para terminar, nos interesa puntar algunas observaciones generales acerca del horizonte del trabajo, que se recorta sobre las disquisiciones actuales acerca de la centralidad de la imagen, a la luz de los procesos de mediatización que posibilitan su expansión a escala global. En este contexto, siguiendo a Giulia Colaizzi (1995), desde una posición feminista resulta fundamental investigar cómo se construyen las relaciones entre las imágenes de y para las mujeres, y los medios de comunicación de masas (en tanto la femineidad se vuelve un bien de consumo y un medio para promoverlo).

Con relación a ello, la noción de «género» presenta la capacidad de focalizar los procesos socioculturales que condicionan la posición de las mujeres en situaciones históricas concretas e iluminar los intersticios en los que oponen resistencia. Buscamos comprender al cine desde una concepción que tiene en cuenta su capacidad de intervenir en la construcción social de sentidos con respecto al género (Laudano, 2010). Esta concepción se distancia de dos posiciones extremas de definir al cine: por un lado, el cine como dispositivo de manipulación y regulación de la identidad femenina o reflejo de una realidad exterior, por el otro, el cine como reino de la libertad interpretativa y máquina del simulacro.

Realizamos un estudio de los materiales fílmicos en términos de una “política de la imagen” (Deleuze, 1985) que la vincula a las actitudes y posturas del cuerpo, dado que la imagen no involucra solamente relaciones de correspondencia o referencia, sino también dimensiones plásticas y sensuales que intervienen en la configuración de la sensibilidad. Las imágenes fílmicas que introducen la mediatización cultural de la experiencia constituyen uno de los aspectos más significativos de la producción imaginaria contemporánea.

El control de las representaciones es un ejercicio clave del poder. No obstante, no hay creencia sin resquicios. El análisis de los films permite mostrar, contra todo espectáculo, la existencia de un ver y oír más allá del encuadre, que propicia, entre otras cuestiones, la problematización del espacio cotidiano vinculado a los modos de construir la feminidad, en un doble movimiento que busca focalizar detalles significativos y volver sobre ellos una mirada que inquieta su carácter

anecdótico, teniendo en cuenta la orientación de las elecciones estéticas generadas en cada contexto específico.

El costumbrismo que impregna las películas argentinas durante la primera mitad del siglo XX aparece dislocado y enrarecido, tanto desde las poéticas cinematográficas como desde las temáticas que los films actualizan: en la obra de Torre Nilsson hay indicadores de una puesta en escena vanguardista, inscripta en la tendencia del cine moderno de autor; en la película de Bemberg se puede advertir la búsqueda de desestabilización de la representación de las mujeres como subordinadas, a partir de una autoafirmación feminista; en el caso de Martel se pone en primer plano el entramado de la percepción, que aparece distorsionado gracias a la narrativa elíptica y al tratamiento de la incomunicabilidad y la ambivalencia.

Dichas observaciones plantean diferentes respuestas a las reflexiones sobre los regímenes de opacidad y transparencia del dispositivo (Xavier, 2008), así como a las discusiones acerca de los condicionamientos genéricos que formulan la distribución de los espacios socioculturales, incluyendo los debates en torno a las formas de figuración de la subjetividad deseante de las mujeres desde el universo figurativo y los géneros y estilos de la ficción cinematográfica.

## 6. Bibliografía

Arfuch, Leonor (1996): "Una mujer es una mujer. Notas para una semiótica de lo femenino en los medios", en: *Mora 2*, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Berardi, Mario (2006): *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*, Buenos Aires: Del Jilguero.

Colaizzi, Giulia (1995): "Introducción. Feminismo y teoría fílmica", en: Giulia Colaizzi (ed.) *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme.

De Lauretis, Teresa (1992): *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid, Cátedra.

Deleuze, Gilles (1985): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*, Barcelona, Paidós.

España, Claudio (2000): *Cine argentino. Industria y clasicismo (1933/1956)*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Fernández, Ana María (2010): *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*, Buenos Aires, Paidós.

Laudano, Claudia (2010): "Mujeres y medios de comunicación: reflexiones feministas en torno a diferentes paradigmas de investigación", en: Sonia Santoro y



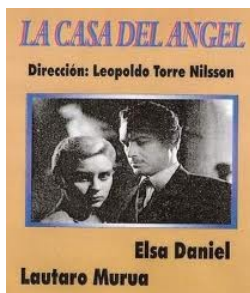
Sandra Chaheer (comp.) *Las palabras tienen sexo II. Herramientas para un periodismo de género*, Buenos Aires, Artemisa Comunicación.

Mulvey, Laura [1975] (2007): "El placer visual y el cine narrativo", en: Karen Cordero Reiman e India Sáenz (comp.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana.

Vance, Carole (1989): "El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad" y "Epílogo", en: Carole S. Vance (comp.) *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Madrid, Talasa.

Xavier, Ismail (2008): *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires, Manantial.

## 7. Fichas técnicas



Título: *La casa del ángel* / Dirección: Leopoldo Torre Nilsson / Producción: Argentina Sono Film / Dirección artística: Emilio Rodríguez Mentasti / Guión: Beatriz Guido / Música: Juan Carlos Paz, Juan Ehlert / Sonido: Mario Fezia / Fotografía: Aníbal González Paz / Montaje: Jorge Gárate / Protagonistas: Elsa Daniel, Lautaro Murúa, Guillermo Battaglia, Berta Ortigosa, Mariano Marín / Duración: 76 minutos / Fecha de Estreno en la Argentina: 11 de julio de 1957



La Plata, FAHCE-UNLP, 25 al 27 de septiembre de 2013

sitio web: <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/iii-2013> - ISSN: 2250-5695

Título: *Camila* / Dirección: María Luisa Bemberg / Producción: Lita Stantic /  
Guión: María Luisa Bemberg, Beda Docampo Feijóo, Juan Bautista Stagnaro /  
Música: Luis María Serra / Fotografía: Fernando Arribas / Montaje: Luis César  
D'Angiolillo / Protagonistas: Susú Pecoraro, Imanol Arias, Héctor Alterio / Duración:  
107 minutos / Fecha de Estreno en la Argentina: 17 de mayo de 1984



Título: *La niña santa* / Dirección: [Lucrecia Martel](#) / Producción: Lita Stantic /  
Productores Ejecutivos: Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar, Esther García /  
Director de Producción: Matías Mosteirín / Guión: Lucrecia Martel, [Juan Pablo Domenech](#) (escritor contribuyente) / Música: Andrés Gerszenzon / Fotografía: Félix  
Monti / Montaje: Santiago Ricci / Protagonistas: Mercedes Morán, Carlos Belloso,  
Alejandro Urdapilleta, María Alché, Julieta Zylberberg, Mónica Villa, Marta Lubos /  
Duración: 106 minutos / Fecha de Estreno en la Argentina: 6 de mayo de 2004

La Plata, FAHCE-UNLP, 25 al 27 de septiembre de 2013

sitio web: <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/iii-2013> - ISSN: 2250-5695